

**Autora: Maria Morell Roma**

**Títol:** *El Frontal de la Pietat de Sant Joan de les Abadesses*

Fitxa per a l'Exposició Virtual **Paisatges d'espiritualitat religiosa. Espais i pràctiques s. XII-XVI**. L'Exposició analitza, a través d'objectes religiosos (llibres, retaules, documents, talles, etc.), el seu context espacial i performatiu i les pràctiques litúrgiques, mistagògiques, devocionals o de memòria a ells associades.

<http://www.ub.edu/proyectopaisajes/index.php/ca/experiencies/exposicio-virtual>

**Objecte:** Frontal de la Pietat

<https://www.museuepiscopalvic.com/ca/colleccions/teixit-i-indumentaria/frontal-de-la-pietat-mev-2048>

**Data de finalització de la fitxa:** 2018

**Breu descripció:**

Teixit d'un cos amb fons de vellut negre decorat amb brodats de sedes policromes i amb un serrell decoratiu fet de seda negra i or. La imatge central representa la Pietat, amb la Mare de Déu asseguda sota la Creu sostenint el cap de Crist mort a la seva falda. A la seva dreta hi ha sant Joan Baptista, i a la seva esquerra Maria Magdalena, i als extrems hi ha els escuts de les famílies Folcrà i Cardona. A sobre dels serrells hi ha una franja amb una inscripció brodada en llatí.

**Assaig sobre el seu context espacial i performatiu:**

Les representacions artístiques que mostren escenes de la religió cristiana tal i com es coneixen i s'estudien en l'actualitat porten associat un títol que les identifica i que defineix en poques paraules la iconografia del que es representa. Aquesta identificació permet també situar cada escena on li correspon de la línia temporal dels fets; una relació que s'ha anat construint al mateix temps que el cristianisme es consolidava com a religió. En aquest sentit, els autors Iogna-Prat, Palazzo i Russo (1996, p. 176-177, i 186) assenyalen que el primer art cristià només era constituït per una iconografia cristològica que seria el model per a les imatges dels màrtirs de l'Església.

El *Frontal de la Pietat* de Sant Joan de les Abadesses recull un tema iconogràfic ben estès per Europa al segle XV vinculat a les representacions de la Mare de Déu, la qual gaudia d'un culte popular abans de ser proclamada com a tal (Figura 1). A partir de llavors va començar a ampliar el seu ventall de representacions amb l'assentament progressiu dels cicles litúrgics marians a Orient i Occident. La seva iconografia es va anar ampliant a mesura que anava convertint-se en una figura més important i una de les escenes marianes que no va tenir una representació figurativa fins a la Baixa Edat Mitjana va ser la Pietat. La Pietat va sorgir a nivell artístic tenint un èxit similar a la representació dels Set Dolors de Nostra Senyora, aplegant la idea

del sofriment de la Verge en una sola escena d'una elevada càrrega emocional i que culmina el procés de la Passió de la Verge. A finals del segle XIV la representació d'aquesta escena començà a definir les seves pautes iconogràfiques: la Mare de Déu, embolcallada amb un gran mantell, es troba asseguda al peu de la Creu, i amb una gran expressió de dolor col·loca el cos de Crist a la seva falda; les seves possibles variacions iconogràfiques no afecten de manera significativa l'escena. (Mâle 1922, p. 126).

D'altra banda, en algunes peces poden aparèixer Sant Joan Baptista i Maria Magdalena en segon terme acompanyant amb dolor a mare i fill, o bé els comitents de la peça com a observadors sense formar part de l'escena bíblica (Rodríguez 2014, p. 2). Tal com assenyalen Iogna-Prat, Palazzo i Russo (1996, p. 186) l'esquema compositiu de la Pietat no canviaria tot i la seva difusió a nivell internacional; aquesta homogeneïtzació iconogràfica, però, queda condicionada als canvis estilístics o compositius produïts pels artistes o tallers que realitzen aquesta escena.

Les dues figures protagonistes, la Mare de Déu i Crist, indiquen que aquesta escena no pot concebre's com una devoció purament mariana ni cristològica, essent la pietat mariana la que es lliga a la devoció a Crist, concretament dins el Cicle de la Passió. Durant l'Alta Edat Mitjana Crist va ser fortament venerat com a Déu Omnipotent i el seu imaginari espiritual era majestuós i sobirà. A partir del segle XII, però, Crist va començar a humanitzar-se i a apropar-se als fidels, de manera que es van popularitzar els relats apòcrifs de la seva infantesa i la història de la Passió. En els entorns cistercencs i entre les beguines l'experiència mística amb Crist va ser decisiva per místiques com Hildegarda de Bingen, Matilde de Magdeburg i Hadewijck als segles XII i XIII, arribant a connectar amb Crist mitjançant converses i connexions espirituals (Torres 2016-2017, p. 31-32).

L'aparició de nombrosos textos de caire espiritual van afavorir l'aparició del tema com a motiu iconogràfic i de culte religiós. L'escena no apareix en els Evangelis canònics ni apòcrifs, però va començar a desvelar-se en alguns textos contemplatius el dolor de la Mare de Déu. Com apunta Rodríguez (2015, p. 3) el tema, a més de ser originari dels convents, parteix de la *devotio moderna*, i com a referència principal destaquen els textos de Jacopone de Todi, franciscà que visqué entre 1236 i 1306. A aquest autor se li atribueix l'autoria de *Stabat Mater*, un text que era imprescindible en les congregacions de monges i on es medita sobre el gran dolor de la que anomena Verge de la Pietat al capítol CCXXIV, partint de l'Evangelí de Joan (19-25-07); amb el temps, *Stabat Mater* va acabar sent el lament poètic que es cantaria a la litúrgia del Dissabte Sant (Trens 1945, p. 208). A les *Meditacions* de Pseudo-Bonaventura i a les *Revelacions* de Santa Brígida de Suècia, entre d'altres, apareixen descripcions del cos de Crist que, ja sense vida, es recollit als genolls de la Mare de Déu, la qual manifesta les seves emocions i així arribar als fidels.

Rodríguez (2015, p. 5-6) assenyalava que el naixement de la Pietat com a tema iconogràfic va tenir lloc a la vall del riu Rin al segle XIV, on hi havia establerts convents femenins que haurien difós el motiu gràcies a les confraries de Nostra Senyora de la Pietat durant el segle XV en una etapa d'auge de la confraria pels territoris francesos. Un cop va trobar-se implantada a territoris francesos i alemanys la Pietat va expandir-se a la resta del continent europeu. Interessa remarcar aquí que la Pietat es conformava de grups escultòrics de mida reduïda i que tenien per nom *Vesperbild* (Figura 2). El nom atribuït es referia a les Vespres del Divendres Sant, l'hora canònica en la que es va

baixar a Crist de la Creu i quan la seva mare l'hauria tingut entre els seus braços ja mort.

En els dominis peninsulars la Pietat va adaptar-se als suports que es reclamaven per a rendir-hi culte en els diferents territoris: la Corona d'Aragó va popularitzar les petites taules pensades per la devoció privada, amb una clientela majoritàriament laica que buscava la privatització del culte als seus oratoris. La Pietat va ser per primer cop monumentalitzada com a pintura mural al monestir de Pedralbes pel pintor Jaume Ferrer Bassa, destinada a una cel·la privada per les oracions individuals de l'abadessa Francesca de Saportella, qui encarregà l'obra (Figura 3). En altres indrets de la península la Pietat va ser promoguda com a decoració monumental en institucions monàstiques molt vinculades a aquesta devoció, com la cartoixa de Santa Maria del Pualar a Rascafría, on els himnes dels Dolors de Maria eren molt importants per a moure el sentiment de la pietat popular i emfatitzar les emocions que sentien els fidels assistents. (Rodríguez 2015, p. 6).

D'aquesta manera, el tema de la Pietat fou molt freqüent en l'àmbit de la devoció privada, com també ho era en un context religiós públic. La intensitat amb la que els individus, ja fos en la seva soledat o com a part d'un col·lectiu, s'identificaven amb aquesta imatge s'explica molt bé en l'obra del místic alemany Heinrich Seuse, el qual va destacar especialment en el desenvolupament de la devoció privada. La Mare de Déu en aquest rol era anomenada *Schmerzenmutter* o Mare dels Dolors, i és en aquest aspecte on Seuse insisteix, ja que la Pietat era sovint vista com una visió antagònica i visualment impactant en la devoció a nivell espiritual de les imatges de la Mare de Déu amb el nen Jesús. No obstant això, la Mare dels Dolors va ser un tema de devoció molt preuat en els territoris alemanys i que després es va expandir per Europa, manifestant així un sentiment místic de gran importància gestat en l'art occidental (van Os 2015, p. 104).

La concepció cristiana de la vida incita a perseguir l'objectiu de la salvació de l'ànima, i la iconografia d'aquesta escena buscava un suport per a la oració i la meditació que permetés als devots obrir una porta a la salvació i a la vida eterna. Això s'aconseguiria amb l'exaltació de la Mare de Déu com a mitjà revelador, apareixent com a mare i com a suport de la salvació pel dolor sentit pel seu fill durant la Passió. Crist mort i la seva sang confirmen al fidel l'existència de Déu, mentre que la Verge és la figura que centra la composició i al·ludeix a l'Església a la vegada que a la idea de la redempció, sent la mediadora entre els fidels amb Crist Déu. Aquesta contemplació reflexiva de la idea de la mort juntament amb el caràcter redemptor que s'observa en la Mare de Déu en aquest tipus d'iconografia haurien ajudat a expandir aquest culte (Gabardón 2014, 480-486; Iogna-Prat, Palazzo i Russo, p. 186-187).

Finalment, i aplicant aquest estudi a l'objecte escollit, el *Frontal de la Pietat*, es poden concloure una sèrie de reflexions pel que fa a la funció performativa d'aquest objecte. El frontal és un exemple de la iconografia d'aquesta escena que decideix afegir a Sant Joan Baptista i Maria Magdalena en un segon terme acompanyant als dos protagonistes; tenint en compte que es data de finals del segle XV, la iconografia d'aquesta escena està ja molt més que establerta. En el cas d'aquest objecte, al contrari que la majoria de Pietats en època medieval, no va ser realitzat per a tenir una funció privada per a la devoció individual d'un laic, sinó que fou un encàrrec del monestir de Sant Joan de les Abadesses per a ser col·locat a l'altar principal de l'església.

Per la seva naturalesa, i donat que el monestir tenia més frontals d'altar brodats, el *Frontal de la Pietat* hauria estat col·locat en el lloc pel qual estava

destinat uns dies concrets del calendari cristià. Tal i com s'ha explicat, la Pietat s'emmarca en el cicle de la Passió, de manera que aquest frontal estaria lligat al cicle de la Pasqua, i tenint en compte que l'hora i el dia canònics en els que va tenir lloc aquest moment de la història bíblica va ser les Vespres de Divendres Sant, hauria estat aquest el dia en el que s'hauria mostrat el frontal dins l'església del monestir.

L'ús del frontal per al servei i el revestiment de l'altar pretenia aglutinar als fidels en el culte per a rendir homenatge a Déu, tot seguint els preceptes de la religió cristiana, ja que les imatges dins l'espai ritual ajudaven a apropar al fidel assistent facilitant-li la interpretació del discurs litúrgic; de manera que es tractaven d'unes peces amb un gran poder visual, especialment el cicle de Setmana Santa, on més es manifestava la funció simbòlica d'aquestes peces. Així, a través d'una sèrie d'elements visuals que acompanyaven la litúrgia es creava tot un llenguatge que facilitava a la integració de la comunitat en el ritus col·lectiu, fent-lo a la vegada més emotiu i escenogràfic. D'altra banda, es sap també, que per la seva capacitat mòbil, els frontals d'altar brodats no només s'utilitzaven per la decoració i el revestiment de l'altar, sinó que també es feien servir per a decorar els mobiliaris que albergaven relíquies, com també els propis reliquiariis. Aquest fet es duia a terme especialment quan els reliquiariis eren exposats, sobretot a les grans festivitats. (Carrero 2014, 456).

La iconografia d'aquest frontal hauria tingut com a principal objectiu la promoció del sentiment de pietat als fidels assistents a la missa de Divendres Sant, així com també el despertar de la voluntat dels fidels de salvar les seves ànimes mentre contemplaven la imatge de Crist mort, més humà que mai, als braços de la seva Mare compungida pel dolor. D'aquesta manera, el frontal formava part de la litúrgia de la Pasqua, en un dels moments més culminants d'aquesta litúrgia i col·locat en un espai visible per a tots els fidels, l'altar major, pretenia fer arribar el seu missatge a tots els assistents i emfatitzar la oració i el simbolisme de la mort de Crist a tots els cristians.

### **Bibliografía:**

Carrero, E. coord. (2014) *Arquitectura y liturgia. El contexto artístico de las consuetudes catedralicias en la Corona de Aragón*. Mallorca: Objeto Perdido.

Gabardón, J. F. (2014) "Iconografía de la Piedad en los programas ornamentales de los espacios funerarios". A: Campos, F. J. Coord. *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial: Ediciones Escorialenses.

Iogna-Prat, D., Palazzo, É., Russo, D. (1996) *Marie: le culte de la Vierge dans la société médiévale*. París: Beauchesne.

Mâle, E. (1922) "L'art religieux traduit des sentiments nouveaux. Le Pathétique". A Mâle, E. *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France: étude sur l'iconographie du Moyen âge et sur ses sources d'inspiration*. París: Librairie A. Colin.

Rodríguez, L. (2014) "Dolor y lamento por la muerte de Cristo: la Piedad y el Planctus", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VII, nº 13, pp. 1-17.

van Os, H. (1994) *The art of devotion in the Late Middle Ages in Europe, 1300-1500*. Londres: Merrell Holbertonk.

Torres, R. (2016-2017) "La devoción mariana en el marco de la religiosidad del siglo XIII", *Alcanate*, X, pp. 23-59.

Trens, M. *María. Iconografía de la Virgen en el Arte Español*. Madrid: Plus Ultra.